



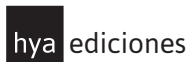
ESTUDIOS Y CONCLUSIONES /  
BOCETOS Y OBRAS DE JUAN GRELA





**1947-2017**

Exposición realizada en el marco  
del 70° Aniversario  
de la Facultad de Humanidades y Artes  
de la Universidad Nacional de Rosario



ESTUDIOS Y CONCLUSIONES : BOCETOS Y OBRAS DE JUAN GRELA

Adriana Armando ; Guillermo Fantoni ; Juan Grela

- 1a ed. - Rosario : Humanidades y Artes Ediciones - H. y A. Ediciones, 2017.  
84 p. ; 21 x 21 cm.

ISBN 978-987-3638-18-3

1. Arte Argentino. 2. Catálogo de Arte Argentino.

CDD 709.82

## AUTORIDADES

FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y ARTES  
*Decano*  
Prof. José Goity

*Vicedecana*  
Prof. Marta Varela

*Secretaria Académica*  
Dra. Liliana Pérez

ESCUELA DE  
BELLAS ARTES  
*Directora*  
Lic. Norma Rojas

ESPACIO CULTURAL  
UNIVERSITARIO  
*Directora*  
Prof. Marta Varela

*Director del Área Plástica*  
Lic. Hugo Cava

## EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

*Curaduría, textos y diseño expositivo*  
Adriana Armando  
Guillermo Fantoni

*Coordinación general*  
Mónica Castagnotto  
María Laura Carrascal  
Valeria Gerike  
Silvia Ibarzabal  
Norma Rojas  
(Escuela de Bellas Artes)

*Producción de exposición*  
Hugo Cava

*Montaje*  
Mario Godoy

*Fotografía de obras*  
Romina Casile  
Laura Glusman  
Alicia Nakatsuka  
Vittorio Noviello  
Andrea Ostera  
Silvia Rodríguez

*Fotografía de Juan Grela*  
Anatole Saderman

*Diseño de catálogo*  
Pablo Silvestri

## AGRADECIMIENTOS

*La muestra ha sido posible gracias a la colaboración de la familia Grela Correa, Rodolfo Perassi, Gastón Bozzano (Director del Centro Cultural Parque de España) y Lila Siegrist (Subsecretaria de Industrias Culturales y Recreativas, Municipalidad de Rosario).*



**ecu**  
espacio cultural  
universitario

**hya** Facultad de  
Humanidades  
y Artes\_UNR

**70**  
**AÑOS**





Del 6 de octubre al 25 de noviembre de 2017.  
Espacio Cultural Universitario, San Martín 750.  
Rosario.

ESTUDIOS Y CONCLUSIONES /  
BOCETOS Y OBRAS DE JUAN GRELA





# ESTUDIOS Y CONCLUSIONES / BOCETOS Y OBRAS DE JUAN GRELA

Adriana Armando y Guillermo Fantoni

## ACERCA DE LA EXPOSICIÓN

Reparar en los ensayos y bocetos que Grela realizó desde los años treinta permite situarnos ante un vastísimo caudal de trabajos que constituyen las huellas de su esfuerzo en torno a la adquisición de las destrezas iniciales, de sus tempranas inquietudes experimentales y de la paulatina interiorización de los recursos formales y expresivos de quienes consideró como sus maestros.<sup>1</sup> También reflejan un modo de pensar y afrontar problemas plásticos, ensayando una y otra vez caminos que lo conduzcan a una obra concluida o bien que encarnen instancias de un proceso de reflexión. A veces son pequeñísimos apuntes en el rincón de una hoja, otras adquieren el carácter de un boceto elaborado en lápiz, tinta o acuarela. Asimismo, sorprenden sus libretas de apuntes: un flujo continuo de líneas y formas, cuyos fragmentos y composiciones pueden identificarse en diversas pinturas y grabados. Un universo de obras, entonces, en el que la intensa investigación de los aspectos formales se superpone a una no menos intensa carga expresiva, permitiendo que afloren vivencias íntimas y familiares, su sensibilidad social, sus preocupaciones políticas, y, finalmente, su visión de la humanidad. Un derrotero extenso a través de lenguajes realistas de estudiadas líneas y volúmenes que paulatinamente se fueron simplificando y aplanando a través de geometrías muy severas, o de configuraciones flexibles y dúctiles que posteriormente cedieron lugar a las armoniosas curvas de los seres y paisajes que surgían sólo de su imaginación. Ya sobre los años setenta Grela no necesitó de bocetos previos: se tratase de esculturas o collages, de dibujos o pinturas, jugó con el azar, el automatismo y lo aleatorio, una libertad que no vulneraba la gramática formal largamente internalizada y que a la par expresaba un ecuménico ideal de convivencia y concordia.

Esta exposición da cuenta de una parte de las indagaciones de Grela sobre la línea y las texturas, sobre el volumen y sus modulaciones, sobre el valor y el color, poniendo cierta atención en algunas familias de obras que transparentan los desplazamientos de figuras, objetos y paisajes desde el dibujo

---

<sup>1</sup> Estas consideraciones están precedidas por los estudios que condujeron a la exposición realizada en 2014 en el espacio de arte de la Fundación OSDE de Rosario. Cfr. Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, "Breve memoria de una exposición: diez notas y una apostilla sobre *La línea de Grela*", en Ricci, Georgina, Siegrist, Lila y Montini, Pablo (comp.), *Anuario 2014: registro de acciones artísticas*, Rosario, Yo soy Gilda, 2015, pp. 270-273.

abocetado al dibujo concluso, al grabado y la pintura. Pero tiene una marcada dominancia de dibujos y grabados ya que las pinturas constituyen aquí sólo algunos contrapuntos necesarios. Y desde ese recorte aspira a señalar los procedimientos utilizados por el artista, siempre integrados a sus intencionalidades estéticas e ideológicas.

## LAS PRIORIDADES DEL ARTISTA

En reiteradas oportunidades Juan Grela evocó el magisterio de Antonio Berni en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos –la agrupación cuya vida se organizó alrededor de una novedosa Escuela Taller fundada a principios de 1934– como el verdadero punto de partida de su desarrollo como creador. Sin embargo, también señaló que la formación brindada por el joven maestro era sumamente empírica y variada, siendo su práctica más constante la realización de dibujos con tizas y carbones sobre cartones grises de gran formato. Fueron estos dibujos –más conocidos por atractivas fotografías del taller que por los escasos ejemplares conservados– la verdadera iniciación del artista que, a diferencia de sus compañeros de grupo, no había experimentado el tránsito por las academias particulares a cargo de prestigiosos maestros extranjeros. De modo tal que mientras los jóvenes que frecuentaban esos círculos se ejercitaban mediante la copia de láminas y yesos que replicaban obras consagradas o, más adelante, a partir de la representación de modelos vivos a escala natural, Grela lo hacía, sólo e intuitivamente, copiando seres y objetos, interiores y paisajes de su entorno más próximo. A partir de 1935 y con particular énfasis durante 1936 y 1937, paralelamente a las ejercitaciones de la Mutualidad, Grela realizó un primer conjunto de trabajos que precedió a sus sagas más conocidas y representativas. Se trata de una breve secuencia de dibujos de marcado carácter experimental donde, por medio de un mosaico de texturas, plasmó una pequeña galería de figuras inmersas en paisajes suburbanos y fabriles. En ellos, la yuxtaposición de volúmenes y de diversas calidades visuales, acercan la serie al procedimiento del collage –seguramente asimilado a partir de *Realismo Mágico* el libro de Franz Roh dedicado a la pintura europea más reciente– que remite a las sugerencias de Max Ernst y, a través de sus trabajos, a los dibujos de viajeros sobre los cuerpos tatuados de las islas Marquesas, inaugurando de este modo la afición greliana por las manifestaciones estéticas de diversas civilizaciones como las miniaturas persas, las estampas japonesas o las cerámicas precolombinas.<sup>2</sup> Pero dentro de la misma serie, un grupo de cabezas con grandes ojos fijos, resueltas exclusivamente a partir de un firme trazo de tinta o de grafito, vincularía al artista con las representaciones de Lino Spilimbergo. Una

---

<sup>2</sup> Fantoni, Guillermo, “Un temprano conjunto de dibujos: experimentación formal y sensibilidad social” en Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages a cien años de su nacimiento*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2014, pp. 5-10.

aseveración no ajena a las declaraciones del propio Grela que reconoció en este artista –seguramente a partir del curso que este realizara en la Mutualidad durante 1936–, su magisterio en torno a la composición y el uso de la línea, del mismo modo que atribuyó a Berni un magisterio similar sobre el uso del volumen.

A comienzos de la década del ochenta, en una entrevista realizada poco después de la muerte de Joan Miró –uno de los artistas que más había influido en su obra tardía–, Grela recapituló sobre su extenso recorrido y manifestó su preferencia por la línea, a la que colocó por encima de los demás medios formales: “para mí antes que el color está la línea, está la forma, es decir, mi necesidad primera es de una línea que se continúa en un trazo constantemente y que cierra la forma. Después de eso vendrá el color, vendrá el valor, vendrán los tonos y todas las demás cosas, pero para mí lo primero es la línea”.<sup>3</sup>

Más aún, no solamente se trataba de señalar la prioridad de la línea en toda su producción, a pesar de las variantes y torsiones que esta ofrecía, sino de precisar también, el carácter de la misma y de las implicancias estéticas de esa adopción:

ser lineal es estar totalmente en la abstracción, es ser realmente abstracto, porque la línea no existe, la línea es el invento que el hombre ha hecho para realizar las formas. Cuando nosotros vemos la naturaleza, vamos a encontrar contrastes de colores, contrastes de valores, pero nunca vamos a encontrar una línea. La línea se forma por el contraste de una claridad y una oscuridad, de un color cálido y de un color frío, o de una textura lisa y una textura rugosa.<sup>4</sup>

En mayo de 1974, con motivo de una exposición de collages y grabados realizada en Rosario, Antonio Berni escribió en el último tramo del catálogo una de sus frases más concluyentes: “quiero destacar que la línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática, y en función de ella se han producido todos los cambios formales y cromáticos porque el estilo para mí no es sólo una forma de hacer, sino también una manera de pensar trascendiendo.”<sup>5</sup> Una afirmación que difícilmente podría hacerse extensiva a la obra de su discípulo de la Mutualidad, quien hizo de la elaboración formal y del análisis de los componentes del lenguaje de la plástica la columna vertebral de toda su producción. Así por ejemplo, uno de sus alumnos más conspicuos recordó el impacto que le produjo una conferencia sobre la obra de Paul Klee donde el maestro planteó a una audiencia de estudiantes de arquitectura su particular concepción de la pintura:

---

<sup>3</sup> Fantoni, Guillermo, “Miró en la obra de Juan Grela”, en *Diario Rosario, Suplemento Cultural*, N° 73, Rosario, 17 de marzo de 1984, p. 4.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>5</sup> Berni, Antonio, *Berni* (cat. exp.), Rosario, Galería Renom, 20 de mayo al 15 de junio de 1974, s/p.



Realizaba un análisis perceptual del objeto, por medio de un estudio pormenorizado del lenguaje plástico en sus partes constitutivas, que permitía apreciar luego la totalidad a partir de la comprensión del articulado de sus partes. Ello llevaba implícito, fundamentalmente, la idea de que el lenguaje plástico podía tener un carácter universal, que estaba referido a otras culturas afines a la nuestra, y de todos los tiempos.<sup>6</sup>

Sin embargo, no se trataba de una perspectiva que se replegaba sobre sí misma. Todo lo contrario, al examinar retrospectivamente sus diferentes torsiones, asignó al uso de los diferentes medios formales y a sus combinaciones en no menos diferentes constelaciones estilísticas, contenidos precisos. De esta manera consideró que cuando trabajaba con volúmenes como medio privilegiado para representar realidades sociales estaba implícita una concepción de la historia cuyos vectores ineludiblemente conducirían al advenimiento de un nuevo hombre y de una nueva sociedad; cuando, más adelante, comenzó a aplanar las imágenes, llegando incluso a su geometrización y su disposición en esquemas proporcionales, atribuyó a los trazados áureos la capacidad de transmitir los equilibrios necesarios entre aspectos nucleares de la existencia; y cuando abordó la indagación de lo onírico y surreal y, por adherir a las metodologías automáticas elegía azarosamente un espectro acotado de colores, también consideraba que así plasmaba una concepción de la libertad que tenía su correspondencia en las relaciones entre los hombres.

## FIGURAS FAMILIARES

La figura de Aid Herrera estuvo largamente presente en las obras de Grela, aunque con una insistencia sin par en los años cuarenta, coincidentemente con el nacimiento de su hijo. A través de ella y de Dante pequeño, estudió las múltiples posibilidades del escorzo y el volumen, configurando un álbum familiar en el que se reconoce el clima de intimidad que lo funda, al tiempo que se despliega como una rigurosa exploración de la figura humana. Después de la disolución de la Mutualidad, su casa y su familia resultó una suerte de refugio frente a los avatares exteriores, constituyendo un momento trascendente en su vida afectiva y en su desarrollo como artista:

En 1939, un acontecimiento marcó mi vida. Me caso con una persona que, por fortuna para mí, sería luego la gran compañera de todos mis días. Entre 1939 y 1945 mi casa se convierte en el principal lugar –sino el único– donde pinto, dibujo y hasta grabo. Se suceden las naturalezas muertas y los autorretratos. Mi mujer era mi modelo constante. En 1941 nace mi hijo e inmedia-

---

<sup>6</sup> Ghilioni, Emilio, “Conferencia sobre Grela”, Rosario, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 27 de octubre de 1999, s/p.

tamente su figura enriquece mi temática. Me acuerdo que durante 1937 hice varios trabajos basándome en fotografías, lo que en su momento había sido una enseñanza de Berni. Ni que decir que durante todo este tiempo las enseñanzas del citado Berni, de Spilimbergo y otros me resultaban valiosísimas. Nunca dejé de estudiar. Recuerdo que en 1939 viajé a Buenos Aires para ver la Exposición Francesa que se realizaba en la ciudad, sólo desde entonces comencé a entender a los impresionistas, a meterme dentro de Cézanne y Gauguin. Este me interesó primero, luego aquel. Y toda mi formación –excepto la influencia de Berni– parece mantener un acuerdo tácito con el arte francés. Las cartas de Theo Van Gogh, me acuerdo, fueron para mí una revelación. Me di cuenta que más que un libro de cartas se trataba de un tratado de pintura, de vida, de pasión, de fe y de amor, de humanidad y de misterio. Este volumen se convirtió en algo así como mi Biblia. Inclusive, aprendí mucho sobre la ley de colores con él. Otra cosa que me influyó decisivamente fue el Tratado del paisaje, de André Lhote. A partir de este estudio comencé a entender bien el cubismo.<sup>7</sup>

Desde 1937 Aid fue la modelo de un sinfín de obras. Dibujada sobre el fondo de una calle empedrada, dejó traslucir las tempranas experiencias con texturas visuales, aquellas que incluyeron a su madre y pequeñas escenas de barrio. Poco después, Grela la pintó de medio cuerpo, de modo frontal y algo estático, atendiendo el modelado y la luz que la envuelve. Ya en 1939 la representó a través de escorzos, por ejemplo, recostada y acentuando algunas líneas, como las de las flores del vestido, o bien, dormida y utilizando sombreados localizados en un dibujo más elaborado, inaugurando así una extensa y profunda exploración formal. La serie de témperas de 1942 con Aid en reposo, sola o con el niño, en el marco de un fondo exento, constituyen ejemplos del análisis de las posibles distorsiones del cuerpo visto desde diversos ángulos. El color con cierta saturación, aunque diluido, contribuye a dotar de levedad a las figuras que en algunos casos parecen flotar sobre el soporte. En otras, algunos de los escorzos siguen una orientación horizontal más estable y a veces combina dos figuras de mujeres con un niño e insinúa un paisaje litoraleño; un encuadre que dará lugar a un conjunto amplio de dibujos –entre ellos el boceto a lápiz *Maternidad en el litoral* de 1943–, así como de xilografías y óleos. En esas escenas, las figuras monumentales de madre e hijo se inscriben en una naturaleza fecunda, de mujeres y animales amamantando, o de figuras con peces que tienden a referenciar el ambiente con las llanuras o los bordes del río; incluso en un estudio limitado a los volúmenes de tres niños, los dibuja junto a los peces y una vista del Paraná. Enlaces que configuran versiones bucólicas de la maternidad; más agrestes y duras en los grabados y más voluptuosas y envolventes en los óleos, potenciados estos por un color saturado y sugerencias gauguinianas. La lectura y el análisis de obras de los grandes maestros del arte constituyeron una constante en la vida de Grela y los diferentes tramos de su carrera destaca-

---

<sup>7</sup> Andrés, Alfredo, “El pintor en la peluquería”, Buenos Aires, *La Opinión Cultural*, 11 de diciembre de 1977, p. 7.

ron algunos de los diálogos que entabló.<sup>8</sup> En los años cuarenta no sólo apeló a las recuperaciones de los órdenes clásicos que por distintas vías había emprendido el arte europeo, sino que se detuvo en el estudio de los pintores italianos del *Quattrocento*. En ese sentido, en una entrevista de 1984, Grela recordó que junto a los pintores argentinos y franceses modernos, había estudiado detenidamente a Andrea Mantegna y Luca Signorelli, quienes posiblemente, entre otros, motivaron sus ejercicios en torno del escorzo y del tema de las maternidades, ampliando así el arco de influencias que antes había acotado a Berni y la pintura francesa. Una mirada sobre los bocetos de niños en perspectiva realizados a comienzos de los años cuarenta nos acerca a los rollizos *putti* pintados por Mantegna en el óculo fingido de la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua. Asimismo, la serie de mujeres tendidas apaciblemente en el paisaje del litoral con sus niños y acompañadas de animales, insinúan las escenas mitológicas de dioses descansando en ambientes idealizados, como la de *Venus, Marte y Cupido* pintada por Piero di Cosimo hacia 1505. También las madres con niños de peculiares fisonomías creadas por Luca Signorelli, Giovanni Bellini y otros tantos artistas italianos, formaron parte de las atentas observaciones de Grela. En ese mismo reportaje no olvidó narrar la importancia de su experiencia en la Mutualidad y el impacto que le produjo su encuentro con Berni, a tal punto que muchos años después consideraba que seguía haciendo la digestión de sus enseñanzas.<sup>9</sup>

Una matriz iconográfica pagana y cristiana de raigambre italiana, así como la pintura francesa desde Gauguin y Van Gogh, además de las reconsideraciones de la figura humana en el arte europeo de entreguerras y, en ese marco, de las obras de Berni y Siqueiros, sostuvieron y alentaron sus estudios, aunque no fueron las únicas fuentes.

Aid sentada con Dante en sus brazos, adoptando diferentes posiciones, constituyó otro encuadre que dio lugar a una prolífica saga de dibujos, grabados y pinturas. Persisten aquí los estudios de las perspectivas y los modelados y, cuando se trata de dibujos y témperas, las cuadrículas que organizan la composición; también la paleta utilizada y la transparencia de la pintura. Hacen escasa alusión al ambiente, sólo la silla y algunos planos de fondo parecen indicar que se trata de un espacio interior despojado. De este modo Grela sobrepuso a su modelo la imagen de la madre proletaria –un tema transi-

---

<sup>8</sup> Cfr. Armando, Adriana, “Grela ante el Universalismo Constructivo de Torres García: lecturas y anotaciones” en Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, *La línea de Grela*, op. cit., pp. 11-17. Una versión ampliada del mismo puede verse en “Los libros de un pintor: Juan Grela y la búsqueda de una expresión americana” en *Separata*, CIAAL/UNR, año XIV, n° 19, dic. 2014, pp. 66-82.

<sup>9</sup> Moreno, Sergio, “Grela: La obra de un artista es el reflejo de la cultura de un pueblo” en *Diario Rosario*, 29 de diciembre de 1984, p. 18. Archivo Grela.



tado por muchos creadores referenciados en la cultura de izquierda<sup>10</sup> y a través de las xilografías les imprimió un carácter decididamente expresionista y dramático. En ese sentido, las obras de los Artistas del Pueblo constituyeron un horizonte de referencia, como también lo fueron las de los muralistas mexicanos. Son grabados donde se percibe con fuerza el deslizamiento de la imagen familiar a un arquetipo de carácter universal, en tanto representación del sacrificio virtuoso de los humildes; y justamente se extienden hasta 1945 cuando el pintor, de modo paralelo, había comenzado a visitar La Basurita, sus colinas de deshechos y sus habitantes. Entonces, el álbum familiar que reconoce a Aid y Dante, aunque siempre los trasciende, se volvió comprometidamente social y nos sitúa ante a un friso de figuras de la exclusión y la marginalidad; un tema y un posicionamiento ideológico que no lo hace renunciar al clima de familiaridad o empatía que toda esa serie exhala. También resulta significativo que en 1945 haya pintado *Escuchando al lector*, un cuadro de gran tamaño que condensa algunos aspectos mencionados. Basado en un recuerdo de la infancia, que sabemos fue de pobreza y reservas, la escena contiene varios personajes en torno a la figura central del lector; entre ellos se destaca la de una mujer sentada en una silla y amamantando, que se corresponde, por la forma de la representación y encuadre, con las imágenes de la madre trabajadora y esforzada, antes referida. Y en este caso, como en el de la otra figura de pie, hacia la izquierda del lector, la modelo ha sido Aid.<sup>11</sup> La inscripción de esta maternidad, originada en los estudios de Aid y Dante, dentro de una pintura oscura y misteriosa relacionada con su infortunada niñez, parece esbozar su expectativa de futuro, afirmada en la atención al lector de adultos y niños; un vínculo con los libros que fue constitutivo de su formación y de su imaginación. Y sin dudas son marcas biográficas que se solapan en su solidaridad con los desposeídos de La Basurita.

Si bien las figuras de Aid y de Dante no abandonaron los papeles y las telas de Grela, discurren luego en forma independiente. Por ejemplo, los trabajos a partir de la cabeza de Aid de perfil exponen la dedicación a los entrecruzamientos de líneas en tinta y en lápiz –indagación que sostiene los dibujos y aguafuertes de los chicos de La Basurita–; también recuperó las flores de un vestido de 1939 en el retrato de una hermana de Aid con el fondo de la barranca y el río (*Alba* de 1944); flores que, con libertad y planismo, expandió desde un sector del vestido hacia el fondo en un dibujo de 1946; mientras que la pose de Aid de pie, con las manos cruzadas y agigantadas, inspiró otro óleo de ese año que conserva las formas escultóricas. Poco después inició una serie de bocetos y dibujos con la figura de

---

<sup>10</sup> Cfr. Fantoni, Guillermo, “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza” en *Separata*, CIAAL/UNR, año VII, n° 12, oct. 2007, pp. 3-33. Una edición posterior del mismo puede verse en *Juan Grela. Antología*, Santa Fe, Espacio Santafesino Ediciones, 2014, pp. 7-22.

<sup>11</sup> De esta obra hay un boceto temprano de 1932 con el lector en medio de una mujer y un niño, todos sentados. Muchos años después elaboró otro pequeño boceto con todos los personajes tal como aparecen en el óleo, además de estudios de fragmentos de sus cuerpos en acuarela.

Dante que convergen en un óleo de 1948; pero aquí los modos de representar están sufriendo una transformación ya que el cuerpo se alarga y sintetiza, aunque continua destacando las manos con una proporción arbitraria; cuestiones que, junto a una paleta más clara, también se aprecian en *Dante y Betty* del mismo año.

En la serie dedicada a España –compuesta por cuatro dibujos y un grabado fechados en 1948– confluye otra vez lo más próximo y el compromiso político, sobre todo si consideramos que la figura vendada y con las manos atadas, con la que representa el drama de la represión franquista, parte de bocetos en los que Aid ofició de modelo.

Aún en la década siguiente encontramos la figura de su esposa en el marco de distintas y significativas experiencias estéticas. El estudio de la obra y los escritos de Torres García, puntualmente *Universalismo Constructivo*, constituyeron hitos en el pensamiento y la obra de Grela que se aunaron a sus lecturas sobre el arte americano precolombino. El énfasis constructivo y la utilización de la sección aurea sustentaron la elaboración de dos dibujos y dos témperas con la cabeza de Aid cubierta con un pañuelo sobre un fondo de rectángulos proporcionales. En otras dos obras la reunió con fragmentos de troncos, tallos y flores, manteniendo el contorno geometrizado de su pañuelo pero sin detalles del rostro.<sup>12</sup> Finalmente la vemos en unos pocos dibujos de la década del sesenta; desde entonces los personajes de las obras se multiplican y, con algunas excepciones, pierden referencialidades específicas.

## POBREZA Y BUENA VECINDAD

En una larga carta enviada a Ernesto B. Rodríguez, Grela recordó que entre 1932 y 1934 había sentido la necesidad de “pintar al aire libre”.<sup>13</sup> Salidas que en los fines de semana, libre de las obligaciones del trabajo, realizaba con otros artistas aficionados por los descampados de las zonas fabriles de Refinería y Arroyito, o, también, por las riberas del río Paraná, en los alrededores de la vieja usina y la desembocadura del Arroyo Ludueña, en un límite de la franja conocida como Barrio Sarmiento. Sin embargo, mucho después de esos inicios y del período de introspección que sucedió al eclipse de la Mutualidad –donde la afirmación de la vida frente a la barbarie de la guerra se expresaba mediante opulentas maternidades–, el artista volvió a retomar el tema con renovada intensidad, concentrando su atención

---

<sup>12</sup> Cfr. Armando Adriana, *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*. Rosario, Fundación OSDE, 2009, pp. 33-34.

<sup>13</sup> Rodríguez, Ernesto B., *Juan Grela G.*, Rosario, Biblioteca, 1968, p. 8.

en los basurales situados al sur de la ciudad, los terrenos que, de un modo pintoresco, por entonces se identificaban como La Basurita.

Ya la guerra había pasado –dice Grela– y yo necesité conectarme con el mundo...al encontrarme en La Basurita yo me encontré con un mundo que me subyugó...Tenía un clima que, o yo estaba predispuesto para eso o era el clima que yo necesitaba, que me impulsase a trabajar...Sentía en carne propia aquellas cosas de ese barrio, por ser de alguna forma, los tipos de cosas que yo viví en mi niñez.<sup>14</sup>

El paisaje, que nunca había desaparecido completamente en la obra del artista, volvió –tal como había ocurrido con su serie de dibujos iniciales–, como fondo de un extenso repertorio de personajes: los innumerables niños con apodos ingeniosos y pintorescos; las viejas solitarias en la puerta del rancho y las familias, siempre acompañadas con una niñita que protagonizará una larga saga; pero también los seres anónimos que pululan con palas y picos entre las montañas de basura. Entre los primeros, se destacan los bocetos de *Cogote travieso*, *Moco largo* y *El Ñato* que, como otros tantos, darán lugar a grabados y pinturas del mismo nombre, en los que Grela se sitúa en la antigua tradición del retrato de perfil y muy particularmente en las reformulaciones realizadas por Piero Della Francesca con la introducción del paisaje de fondo; procedimiento que permite al artista marcar, no ya la relación de la figura con la naturaleza, sino con un contexto social que aparece como problemático. Una operación que vuelve plantear, de otro modo, en retratos de grupo como el de *Camote y Churrinche*, un aguafuerte donde los personajes aparecen enmarcados por el desolado paraje donde resaltan las estructuras de un rancho y un tanque circular; elementos que a su vez aparecen en dibujos preparatorios y grabados específicamente paisajísticos. Pero los bocetos y el grabado de *Camote y Churrinche* o el dibujo de *Calabaza y Batuca* –de amplias derivaciones y ramificaciones–, también refieren a una serie de óleos similares como *Sur de Rosario*, *Compañeros* y *Muchachos* donde los niños, abrazados o situados uno junto a otro, se instalan en la larga tradición iconográfica vinculada al mito de Orestes y Pilades, paradigma del amor fraterno.

De un modo diferente procede Grela con *La negrita*, el primer retrato que resolvió de memoria y por lo tanto sin apelar a bocetos previos, donde si bien la versión pictórica muestra una figura despojada y frontal que gravita sobre un fondo abstracto, la versión gráfica exhibe la protagonista rodeada de las colinas donde deambulan otros personajes hurgando la basura con sus picos; un panorama que, asimismo, nos conecta con varios dibujos y un grabado al aguafuerte basados en la misma escena.

---

<sup>14</sup> Ghilioni, Emilio, op. cit., s/p.

Al parecer, el segundo tramo de la década del cuarenta fue un período de transformaciones sustanciales. Si nos guiamos por las declaraciones del artista, fue cuando comenzó a leer con intensidad los tratados de pintura y también cuando emprendió el estudio sostenido de los medios formales en base a ejercitaciones sobre imágenes de los grandes pintores modernos y del pasado, y también sobre las realizaciones estéticas de otras sociedades y culturas; pero al mismo tiempo fue un momento de radicalización en el plano de las ideas y de la política. Todas las realizaciones sobre figuras y paisajes de La Basurita a lo que se le suman las más tardías especulaciones sobre la violencia política con la serie de dibujos preparatorios para la xilografía *España*, confluyen en esta afirmación. En esa tónica, en 1948, realizó una significativa exposición en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Rosario donde presentó un conjunto de obras que él mismo caracterizó como “dibujos muy duros, muy sintéticos, de gran tamaño”, donde se mezclaban “la realidad con las soluciones abstractas”;<sup>15</sup> trabajos que al estar acompañados por una de las consignas del peronismo respecto a la niñez generaron un polémico episodio con los miembros de la institución que culminó, a su vez, con un no menos polémico episodio de censura.

La experiencia de La Basurita convivió también con un ejercicio sostenido de la técnica del aguafuerte; un medio que le permitía, mediante el entrecruzamiento de líneas, generar planos de grises que, como una atmósfera oscura, envuelven las figuras y paisajes. Una atmósfera que tizna y unifica, pero que, al mismo tiempo, define visual y significativamente el mundo de los excluidos para los cuales no existen privilegios y, menos aún, futuros promisorios. Sin embargo, y como lo muestran las visiones sobre la marginalidad de las ciudades inglesas del siglos XIX y comienzos del XX, también ese mundo gobernado por “la pobreza y la mugre”, reconoce, aún como excepciones a la regla, “la buena vecindad y el sentido comunitario”.<sup>16</sup> Así lo revelan las escenas de niños que se abrazan o juegan entre los desechos y las familias y las viejas solitarias que, respectivamente, acompañan una niñita. Escenas que, además, migran a la década siguiente y se integran a nuevas composiciones resueltas, en una clave planista y sintética. Algunas de ellas, obras complejas donde simultáneamente, convergen estudios parciales de figuras, naturalezas muertas y paisajes: “grandes composiciones” –por usar un término caro a Berni– que a veces se materializan en imponentes óleos, y otras, en modestas aguadas, como la protagonizada por la vieja –denominada alternativamente *Doña Seferina* o *Doña Celestina*– que matea solitaria en la puerta del rancho. Acompañada de la pava y el brasero y de un elocuente fondo de ropa tendida, dio lugar a sucesivos dibujos y xilografías centradas en esos objetos: naturalezas muertas de la vida pobre que dialogan, a su vez, con otro habitante de esos parajes, el perro lanudo que participa de

---

<sup>15</sup> Ghilioni, Emilio, op. cit., s/p.

<sup>16</sup> Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1989], p. 63.

otros grabados y bocetos. Estampas y dibujos que anuncian las nuevas locaciones y especulaciones sobre el paisaje que el artista desarrollará en la primera mitad de la nueva década.

## EL PAISAJE DESPOJADO

Si las calles de los barrios suburbanos, siempre con figuras, motivaron varios de los dibujos de los años treinta, el paisaje social de La Basurita, intercalado con el de Refinería y Arroyito, la Usina Sorrento y el Paraná, predominó en los siguientes. Sin embargo, ya sobre la mitad del siglo XX, Grela densificó los estudios sobre el paisaje, retomando los anteriores emplazamientos y elaborando paralelamente una visión despojada del litoral, “de cielo y tierra como planos dominantes”<sup>17</sup> tal como él mismo la caracterizó.

El *Tratado del Paisaje* de André Lhote, leído a mediados de los años cuarenta, alimentó buena parte de este recorrido, combinado después con los escritos de Torres García y de Ricardo Rojas, a los que Grela se refirió en varias oportunidades:

Tras la lectura de Lhote, comencé a pensar en términos de pintura nacional, me apasionaron los pintores argentinos. Inclusive realicé, desde 1950 hasta 1955, una serie de paisajes. También en 1950 me interesé por la sección áurea en la pintura [...] También comenzó a interesarme la pintura de Seurat, luego la geométrica, fundamentalmente Mondrian.<sup>18</sup>

Precisamente 1950 fue un año de una experimentación formal rigurosa en torno de la línea, que le permitió volver sobre lo caminado y abrir la noción del litoral como paisaje autónomo y como parte de un arte nacional que después conjugó con perspectivas americanistas. Así, en ese año bocetó muchos ranchos –como el de Medrano 881 convertido en una cita reiterada–, a veces mostrando el collage de latas que lo arman o la techumbre de paja, la ropa tendida a un lado, un caballo o una carretilla, pero siempre con escasos elementos y personas. Condesó en esa arquitectura extremadamente precaria su mirada sobre los bordes urbanos de la miseria –aquellos que antes desplegó ponderando sus habitantes– y luego, la adhirió también a la línea de horizonte del paisaje de la llanura, más extendido y rural, pero tan desnudo como el anterior. *Atardecer*, una tinta del mismo año, ya exhibe los dos

---

<sup>17</sup> Rodríguez, Ernesto B., op. cit., p. 20.

<sup>18</sup> Andrés, Alfredo, op. cit., p. 7. Cabe recordar que el tratado de Lhote en el apartado sobre la “Composición del cuadro” se refiere detenidamente a la cuestión de la sección de oro. Cfr. Lhote, André, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

planos dominantes mencionados por el autor: el del cielo con un pequeño círculo y el de la tierra, más amplio y elaborado con líneas oscuras y empastes densos, atravesados sólo por un escuálido tallo quebrado. De este modo encontró una forma de organizar el paisaje plano de nuestra región y a través de los títulos –amanecer, atardecer o anochecer, paisaje del litoral o de la barranca– especificó el sentido de su mirada. La indagación, centrada con énfasis en los procesos de síntesis, incluyó diferentes variantes de la línea, engrosadas y cubrientes o bien delgadas y sutiles, otorgando mayor protagonismo al soporte.

Modalidades presentes en la resolución de los paisajes de la zona norte, como el dibujo, también de 1950, en el que planteó las diagonales configuradas en un sector de la tierra, deteniéndose en sus líneas y ritmos y sin ninguna otra forma de referencia; un ejercicio incorporado después en el dibujo de una esquina de barrio. Muchas observaciones de galpones, paredones y otras edificaciones prestan atención a la vegetación, así como un par de troncos de árboles en primer plano acompañan algunas perspectivas de la barranca del Paraná.

Plantas y pastizales, ramas y árboles, fundamentalmente troncos talados, constituyeron un aspecto del paisaje estudiado a través de numerosos bocetos. Una familia de obras, por ejemplo, se organiza en torno al motivo de un árbol: en dos de ellas, un tronco invernal se destaca sobre el fondo de un tapial en una calle de barrio, tal como se aprecia en el dibujo de 1950 y en *La casa de don Esteban*, una pintura de 1962; mientras que un lápiz, un grabado y una témpera, elaborados en 1953, muestran un árbol con su copa en la vereda de una casa humilde, bajo la luna.

También la silueta de los caballos fue motivo de análisis como lo revelan una serie de dibujos de los cincuenta. Apenas los insinuó junto a los ranchos y las casas humildes o en los paisajes de la barranca y del litoral; bosquejó sus formas en distintas posiciones y aislados de cualquier contexto; y en 1953 realizó tres estampas centradas en la imagen de un zaino. Se trata de xilografías en las que el caballo, resuelto con negros plenos, se recorta sobre el horizonte: en un caso, bajo un cielo nocturno en un terreno de suburbio, husmeando el pasto frente a una edificación, una de las casas que tantas veces bocetó; en los otros, unido al paisaje plano del litoral, junto a un poste y una planta, de noche y de día, de cuerpo entero y con su cabeza acaparando la escena, siempre con un ave sobrevolando y cierto clima de quietud y misterio.

Las aves, amenazantes o inocentes, estuvieron desde estos años presentes en la obra de Grela, traspasando las reorientaciones formales y los sentidos de su quehacer. Una cuestión que también trasunta huellas biográficas. Así, después de referirse a la dureza de su niñez el pintor narró:

En otro plano, me resultaba encantador –por ejemplo– que mi padre me llevara a cazar pájaros con red por el cerro Aconquija y sus alrededores. Todo ese sendero lo hacíamos caminando. Se salía de Tucumán a eso de las 20 y andábamos por esos sitios que él conocía tan bien. Cuando llegaba el amanecer aparecían los pájaros y el asunto me subyugaba.<sup>19</sup>

Si los pájaros en el amanecer del Aconquija lo habían cautivado, muchos años después y siendo ya un consumado pintor, un sentimiento afín le produjo la vista del litoral, el sitio donde permaneció a lo largo de su vida, ahora concebido en términos de paisaje:

Me iba a las afueras de la ciudad de Rosario y me quedaba solo ante ese enorme espacio del paisaje del litoral, con su tierra, cielo, árboles, pájaros, caballos, plantas... Y aquí quiero referirle algo sobre los pájaros. Me sucedía y me sucede todavía lo siguiente: me gusta ver volar y contemplar de cerca a todas las aves de rapiña; ellas fueron siempre mis personajes obligados a mis paisajes, y si bien son feas y repugnantes, ¿por qué me atraen tanto?<sup>20</sup>

Argumentaba entonces que las sensaciones de repulsión y simpatía que generaban ciertas aves se correspondían con los contrastes de complementarios, una cuestión que en términos plásticos y de la vida lo obligaba al equilibrio y la convivencia, permanentemente invocados en sus últimos años.

El paisaje del litoral con los elementos que Grela eligió para configurarlo adquirieron hasta 1955 una paulatina síntesis, llegando a expresarlo en algunos grabados sólo a través de dos rectángulos –un formato que delata la atención sobre ciertas pinturas del siglo XIX en Argentina– en los que, no obstante, se alcanza a reconocer una pequeña rama o un oscuro pájaro. Pero en las distintas etapas su obra no siguió una única línea de desarrollo, sino que también acarreaba motivos del pasado a las reflexiones que lo ocupaban recientemente. Así ocurrió con los dibujos sobre las diferentes barriadas ya mencionados y también con aquellos ensayos de grandes figuras, insertas ahora en el paisaje del litoral entendido como dos planos apenas indicados por una línea. Tal el caso de *Mujer y paisaje* y *Don Pedro dormido* de 1952. Del mismo modo, las prolíficas libretas de apuntes que revelan estudios de carácter más geométrico, están colmadas de bocetos con caras y personajes, ranchos y fragmentos de paredes, árboles y plantas, caballos e insectos, prolongados en la década del sesenta. Una actitud de observación directa que desmonta en las pinturas de esos años, aunque dejó constancia de ese procedimiento al anotar: “Creo que necesito hacer el dibujo en la realidad y hacer el color en el taller”. El paso siguiente fue bucear exclusivamente en sus paisajes interiores regidos por un sentido de convivencia, en parte filiado con sus reflexiones sobre los pájaros de sus paisajes del litoral.

---

<sup>19</sup> Andrés, Alfredo, op. cit., p. 6.

<sup>20</sup> Rodríguez, Ernesto B., op. cit., pp. 40-41.



## EL HOMBRE Y SU MUNDO INTERIOR

En el primer tramo de los años cincuenta, los estudios que Grela realizaba sobre el lenguaje visual se incrementaron considerablemente con las indagaciones sobre la sección áurea, un tema que, según sus propias declaraciones, adquirió connotaciones inusitadas. Pero las búsquedas, inicialmente empíricas e intuitivas –visibles ya en algunas significativas obras de fin de los cuarenta por la apelación a la frontalidad y la ortogonalidad–, se vieron coronadas cuando el artista tomó contacto con las lecciones de Joaquín Torres García reunidas en *Universalismo Constructivo*. A través de los planteos del maestro uruguayo, Grela podría trazar una retícula compuesta por rectángulos proporcionales donde insertaba figuras esquemáticas del mundo que lo rodeaba. De esta manera, integraba dentro de una estructura fuertemente abstracta los componentes, también formalizados, de las realidades que seguían alimentando su sensibilidad social. Pero la sección áurea, fundamental en el constructivismo de Torres García, no sólo permitió a Grela asir las estructuras internas del mundo real, trascendiendo las apariencias, sino también valorizar uno de los aspectos que, desde entonces, se volvería medular en su trabajo, el ejercicio de la imaginación.

A mí me enseñó Torres García que cada hombre tiene un mundo interior y que cada uno en su medida debe usarlo. Yo trabajé seis años con la regla de oro, usada por los egipcios, Leonardo, Piero della Francesca. Yo la encontré en la naturaleza. No sé si toda la naturaleza está compuesta en base a la proporción áurea, o no. Supongamos un caracol cualquiera: sus medidas responden a la sección áurea. Las hojas de las rosas responden a la sección de oro [...]. Pero quiero seguir con la sección de oro, porque quizás ella me enseñó a hacer lo que hago hoy. El caracol tiene sección armónica, la cabeza del hombre también, lo mismo que las plantas, como lo definen Leonardo y también Durero. Yo entonces venía de campos del pensamiento muy esquemáticos y encasillados, y allí comienzo a sentirme un hombre metido en el universo y me acerco al árbol, como me acerco al perro, como al agua y a la piedra. Torres García me enseña, que sin el modelo, a través de los trazados de la sección áurea, de repente me encuentro con una cara, o me encuentro con una casa, o con una luna, o con una copa. Pero ya no pertenecen más a la realidad cruda, sino que han pasado por mi filtro y la voy a encontrar en mis cuadros a través de un mecanismo irreal, como el de la sección áurea.<sup>21</sup>

A partir de las premisas constructivistas, mediante el uso del compás y la regla, Grela realizó una serie de ensayos con objetos cotidianos y banales componiendo austeras naturalezas muertas. El paso si-

---

<sup>21</sup> Garamuño, Carlos Alberto, "Juan Grela G. La crisis de la propia identidad", en *Pájaro de Fuego*, Buenos Aires, Año 1, N° 4, enero/febrero, 1978, p. 39-40.

guiente fue el trazado de lo que Roger Pla –viejo camarada de la Mutualidad– definió como “un mundo cotidiano de perros vagabundos, esquinas silenciosas y árboles pelados”, un mundo de formas simplificadas en el que conviven un “sabor arcaico” y un carácter “mental”: la sabia combinación que para el escritor, claramente compenetrado con el pensamiento greliano, originó “una de las expresiones más finas y más valiosas de la pintura nacional y de América.”<sup>22</sup> Durante estos años, el artista no sólo había abrazado la geometría y el orden constructivo, sino que –con una convicción militante– se había sumergido en el estudio en las manifestaciones precolombinas como el camino para hacer “una pintura americana” que además respondiera a “las formas del siglo XX”<sup>23</sup>: afirmación que puede leerse como la adopción de estructuras formales que le permitieran plasmar esas visiones del litoral argentino, asumiendo de este modo una perspectiva continental que al mismo tiempo se abriera hacia lo que la crítica de la época llamaba “una proyección universal”.<sup>24</sup> Entre 1955 y 1965 un conjunto de dibujos realizados en pequeñas libretas condensan estas premisas y al mismo tiempo dan cuenta de un proceso de producción complejo donde conviven captaciones sintéticas del natural y ordenamientos geométricos estrictos, estudios fragmentados de las formas y bocetos de composiciones, someras ejercitaciones y realizaciones finalmente concretadas. Pero paralelamente a éstos ensayos son numerosos los bocetos con lápices y pinturas al agua, cuyos protagonistas, resueltos con un predominio de rectas o con una dominante de curvas, enmarcados a menudo en enrejados de alambre, se acercan a los que habitan los grabados y pinturas de la primera mitad de la década del sesenta. Pero en este nuevo decenio, y al igual que en los años inmediatamente anteriores, los seres y cosas de las periferias urbanas –las figuras humanas y los animales, las casas y los postes, los árboles y las plantas–, se despliegan “sin drama y sin énfasis”.<sup>25</sup> Y así, en una amorosa convivencia, las figuras y los objetos, paulatinamente evitan sus disposiciones habituales y se espejan, conforman planos homogéneos o se ubican en los bordes de la composición, habilitando rotaciones y, por lo tanto, lecturas de carácter circular. Disposiciones y rotaciones que anuncian nuevos avatares. A fines de los años sesenta y con énfasis creciente a partir de la nueva década, la preocupación por lo onírico y el surrealismo definen nuevas configuraciones formales y con ellas la apelación al automatismo. Se cancela así –a pesar de unos pocos estudios con figuras flotantes–, el proceso de bocetado; profundizándose la conquista del “mundo interior” y, con ella, del “mundo de la fantasía”.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Pla, Roger, *Grela G.*, Rosario, Ediciones Ellena, 1958, s/p.

<sup>23</sup> Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 62.

<sup>24</sup> Pla, Roger, op. cit., s/p.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Garamuño, Carlos Alberto, op. cit., p. 37.



# LO ÍNTIMO Y LO SOCIAL



*Maternidad,*  
1943,  
xilografía,  
23,1 x 15,4 cm



*Madre con hijo jugando,*  
1943,  
lápiz s/papel,  
23 x 15 cm



*Madre,*  
1945,  
xilografía,  
10,6 x 7,3 cm



*S/T,*  
1942,  
lápiz s/papel,  
33 x 25 cm



S/T,  
1944,  
lápiz s/papel,  
32 x 24 cm



Dormidos,  
1946,  
xilografía,  
17,9 x 11,3 cm





*Maternidad en el litoral,*  
1943,  
lápiz s/papel,  
15 x 20 cm



*S/T,*  
1942,  
témpera s/papel,  
33 x 50 cm



S/T,  
1944,  
têmpera s/papel,  
22 x 31,5 cm





*Jugando Aid y Dante,*  
1942,  
témpera s/papel,  
49 x 31 cm



*Dormida con su hijo,*  
1942,  
témpera s/papel,  
32 x 49 cm



HAYDEE EN SU SIESTA - TEMPERA - 47x36

Haydee en su siesta,  
1942,  
témpera s/papel,  
47 x 36 cm



S/T,  
1942,  
témpera s/papel,  
49 x 32 cm



La bata azul,  
1942,  
témpera s/papel,  
24 x 17 cm





S/T,  
1943,  
lápiz s/papel,  
31 x 22 cm



S/T,  
1943,  
témpera s/papel,  
21 x 30 cm



S/T,  
1943,  
témpera s/papel,  
35 x 30 cm



S/T,  
1943,  
acuarela s/papel,  
50 x 36 cm



S/T,  
1942,  
têmpera s/papel,  
48 x 29 cm



*Niños en escorzo*,  
1942,  
lápiz s/papel,  
25 x 22 cm



*S/T*,  
1943,  
lápiz s/papel,  
18 x 20 cm



S/T,  
1943,  
lápiz s/papel,  
17 x 25 cm



*Niños jugando,*  
1944,  
lápiz de cera s/papel,  
23 x 16 cm







*Alba,*  
1944,  
óleo,  
53,5 x 44 cm



Haydee,  
1946,  
óleo,  
80 x 60 cm



Haydee,  
1946,  
lápiz s/papel,  
48 x 31 cm



Cogote travieso,  
1945,  
lápiz s/papel,  
24 x 15 cm

Moco largo,  
1946,  
lápiz s/ papel,  
32 x 24 cm



Cogote,  
1945,  
aguafuerte,  
16,3 x 9,3 cm

Muchacho,  
1945,  
aguafuerte,  
14 x 8,9 cm



S/T,  
1946,  
carbonilla s/papel,  
32 x 21 cm



El Nato,  
1946,  
aguafuerte,  
13,4 x 8,7 cm







*La Nata y el Taura,*  
1946,  
lápiz s/papel,  
34 x 21 cm



*Juntadores de basura,*  
1946,  
aguafuerte,  
23,9 x 15,7 cm



S/T,  
1949,  
témpera s/papel,  
38 x 29 cm



Taco Boina,  
1947,  
lápiz s/papel,  
29 x 24 cm



El Patón Sucio,  
1945,  
lápiz s/ papel,  
30 x 16 cm



*Gente de La Basurita,*  
1947,  
tinta a pincel s/papel,  
38 x 24 cm



*Esperando,*  
1952,  
xilografía,  
34,6 x 27,2 cm



*Cabezón,*  
1949,  
xilografía,  
15,4 x 9,7 cm



*En la puerta del rancho,*  
1946,  
tinta a pluma s/papel,  
24 x 16 cm



*Rancherita,*  
1949,  
xilografía,  
19,8 x 11,8 cm



*Niña,*  
1951,  
xilografía,  
24,4 x 10,1 cm



*Pituca,*  
1952,  
xilografía,  
39,8 x 26,9 cm





S/T,  
1946,  
lápiz s/papel,  
46 x 28 cm



Camote y Churrinche,  
1948,  
aguafuerte,  
24 x 11 cm

*Las colinas de La Basurita,*  
1947,  
aguafuerte,  
6,5 x 14,7 cm



*Paisaje colina de La Basurita,*  
1948,  
tinta a pincel s/papel,  
33,7 x 55 cm



*S/T,*  
1945,  
lápiz s/papel,  
22,5 x 45 cm





*La negrita,*  
1945,  
aguafuerte,  
12 x 10 cm



*S/T,*  
1950,  
lápiz s/papel,  
21 x 42 cm



*La Basurita con sus lomas,*  
1949,  
aguatinta a pincel s/cartulina,  
37 x 55 cm



*La Negrita,*  
1947,  
óleo,  
55 x 45,5 cm



Dante,  
1947,  
tinta s/papel,  
53 x 36 cm



S/T,  
1948,  
tinta a pluma s/papel,  
37 x 25 cm



S/T,  
sf,  
tinta a pincel s/papel,  
55 x 33,5 cm



*Dante,*  
1948,  
óleo,  
84 x 45,5 cm



*Dante y Bethy,*  
1948,  
óleo,  
50 x 34 cm





España,  
1948,  
tinta a pincel s/papel,  
24 x 16 cm



España,  
1948,  
tinta a pincel s/papel,  
47,5 x 31 cm



*España,*  
1948,  
tinta a pincel s/papel,  
53 x 28 cm



*S/T,*  
1948,  
tinta a pincel s/papel,  
36 x 25 cm



*España,*  
1949,  
xilografía,  
19,8 x 9,8 cm





# LA SÍNTESIS Y LA IMAGINACIÓN



S/T,  
1950,  
lápiz s/papel,  
24 x 14,5 cm



*La casa de Don Esteban,*  
1961,  
acuarela s/papel,  
50 x 32 cm



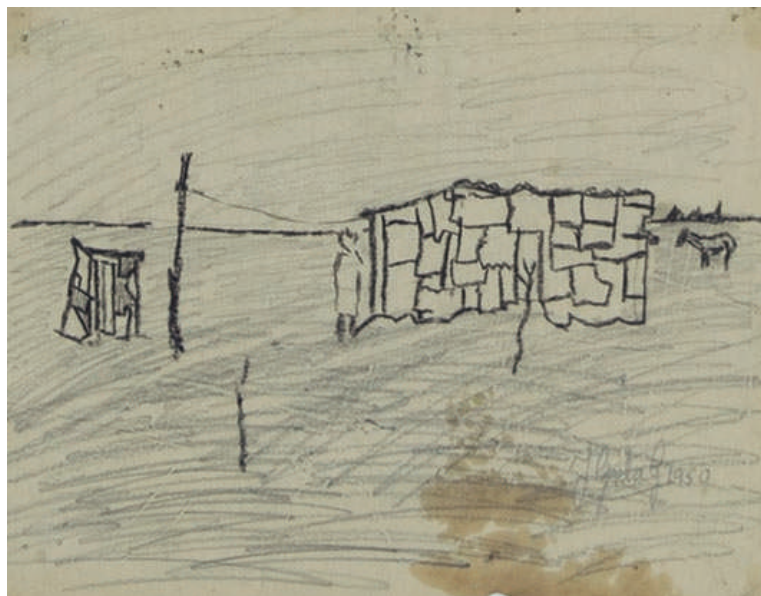
S/T,  
1953,  
lápiz s/papel,  
25 x 15 cm



Paisaje,  
1953,  
xilografía,  
25,2 x 15 cm



S/T,  
1953,  
lápiz s/papel,  
10 x 14 cm



S/T,  
1950,  
lápiz s/papel,  
18 x 23 cm

S/T,  
1951,  
pastel s/papel,  
23,5 x 18 cm



S/T,  
1952,  
pastel s/papel,  
18 x 23 cm







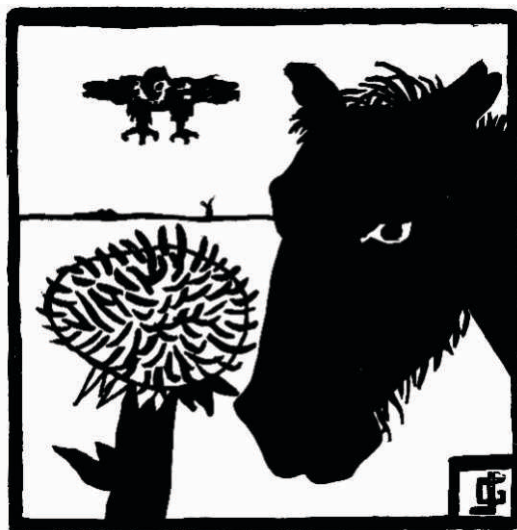
Nocturno,  
1952,  
xilografía,  
14,7 x 31,6 cm



S/T,  
1953,  
lápiz s/papel,  
15 x 11,5 cm



*Litoral,*  
1952,  
xilografía,  
29 x 22 cm



*El zaino,*  
1952,  
xilografía,  
22,2 x 21,8 cm



*S/T,*  
1953,  
lápiz s/papel,  
14 x 10 cm



S/T,  
tinta s/ papel,  
30 x 23 cm.

**(frente)**



S/T,  
tinta s/papel,  
30 x 23 cm

**(reverso)**



*Haydee*  
*con pañoleta,*  
1955,  
tém. s/papel,  
31 x 24 cm



*Aid en invierno*  
*con pañoleta,*  
1957,  
tém. s/papel,  
27,5 x 21 cm

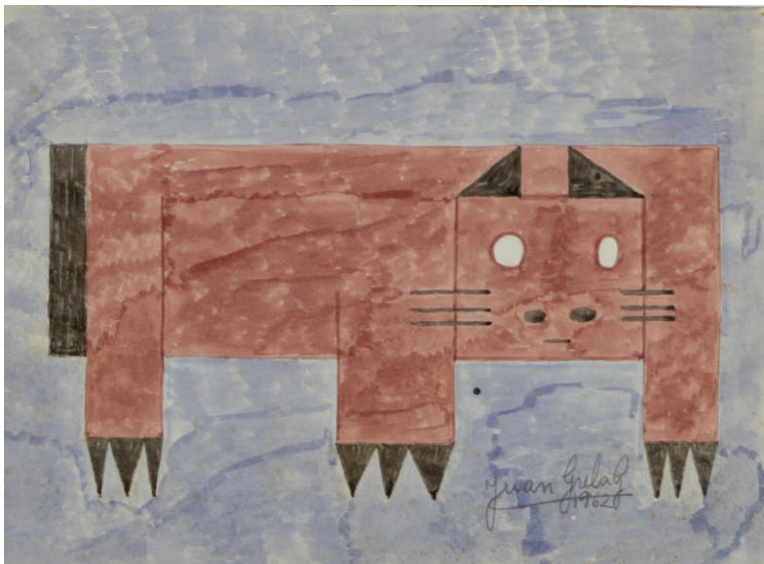




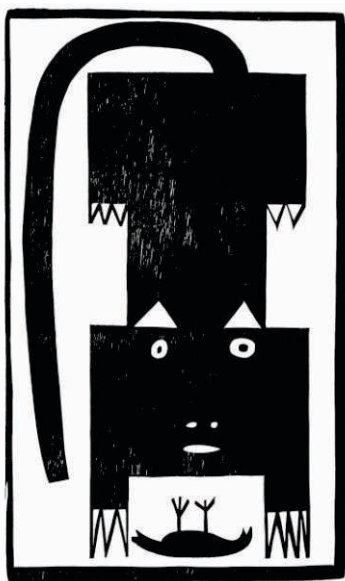
S/T,  
sf,  
témpera y lápiz s/papel,  
29 x 14 cm



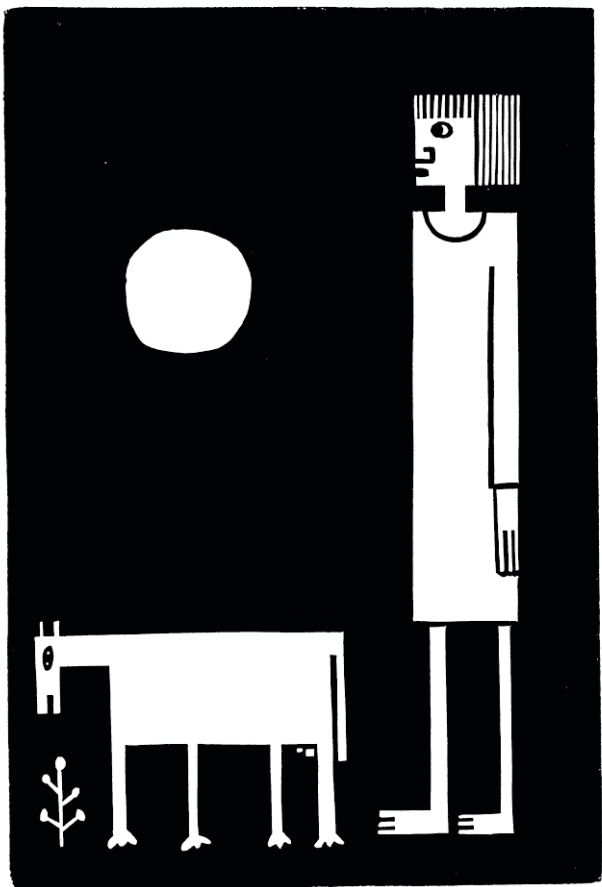
S/T,  
sf,  
témpera y lápiz s/papel,  
28 x 18 cm



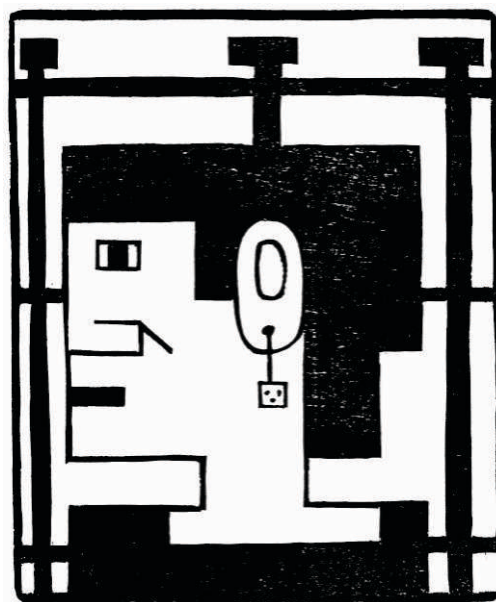
S/T,  
1962,  
acuarela s/papel,  
24 x 33 cm



Monin,  
1963,  
xilografía,  
45,8 x 27,5 cm



*La Tarta,*  
1963,  
xilografía,  
39,5 x 26,8 cm



*La Turca,*  
1962,  
xilografía,  
30 x 24,9 cm



S/T,  
1961,  
acuarela s/papel,  
40 x 30 cm



S/T,  
1962,  
acuarela s/papel,  
35 x 20 cm



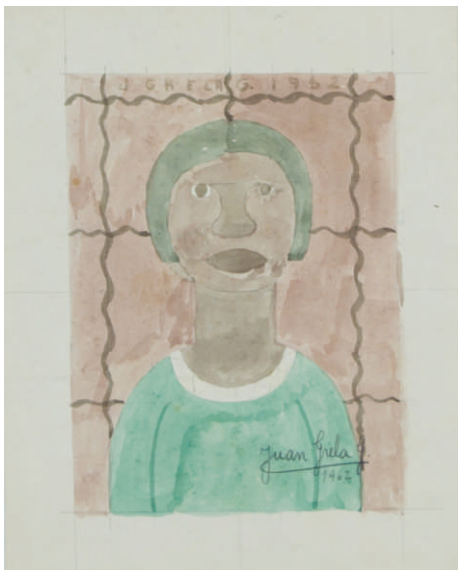


S/T,  
1962,  
pastel s/papel,  
40 x 29 cm





S/T,  
1962,  
acuarela s/papel,  
30 x 20 cm



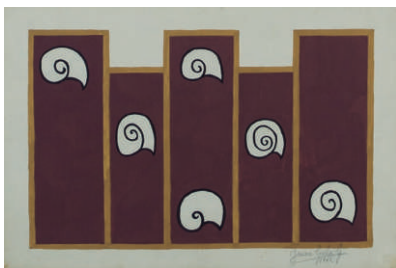
S/T,  
1962,  
acuarela s/papel,  
20 x 15 cm

S/T,  
1961,  
lápiz s/papel,  
18,7 x 14 cm





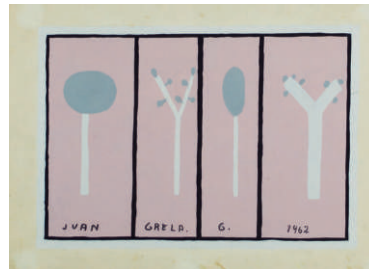
S/T,  
1960,  
acuarela s/papel,  
20 x 15 cm



S/T,  
1962,  
témpera,  
45 x 62,5 cm



S/T,  
1962,  
témpera,  
77 x 50 cm



S/T  
1963,  
témpera,  
78 x 51 cm



S/T,  
1963,  
témpera,  
83 x 57,5 cm

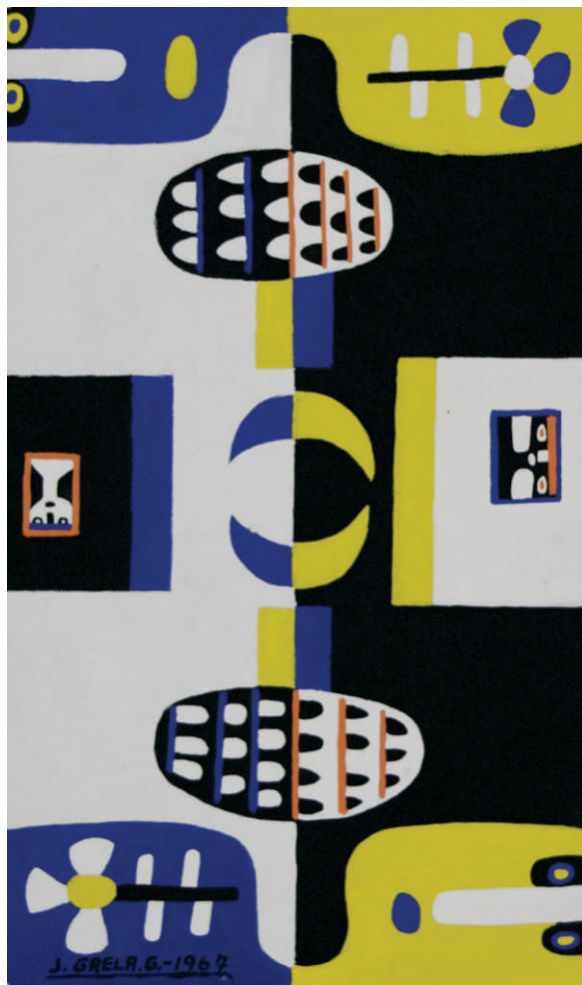




S/T,  
1963,  
témpera,  
48 x 66 cm

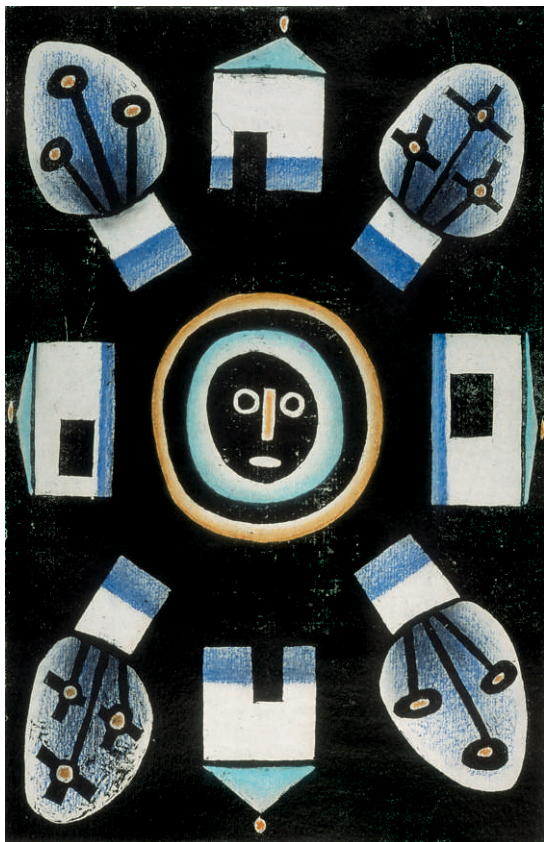


S/T,  
1963,  
témpera,  
49 x 67 cm

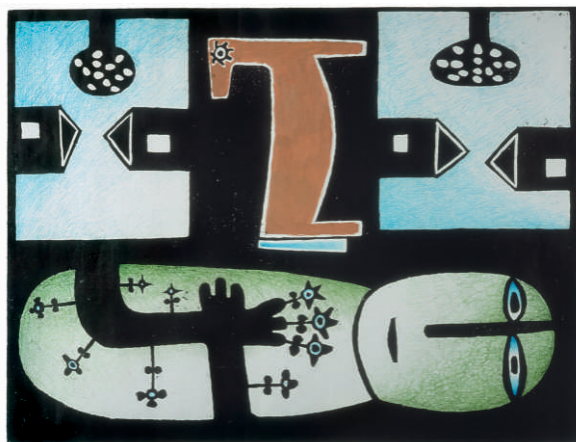


S/T,  
1967,  
têmpera s/papel,  
44 x 26 cm



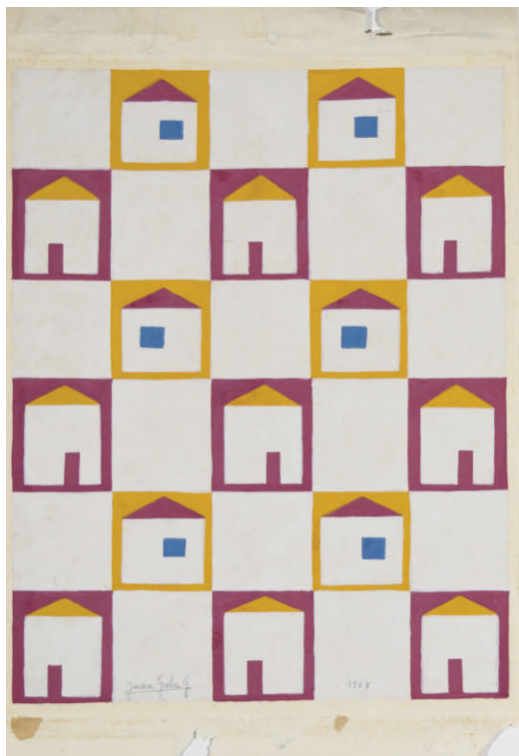


*La luna,*  
1967,  
xilografía pintada,  
60,5 x 39,8 cm

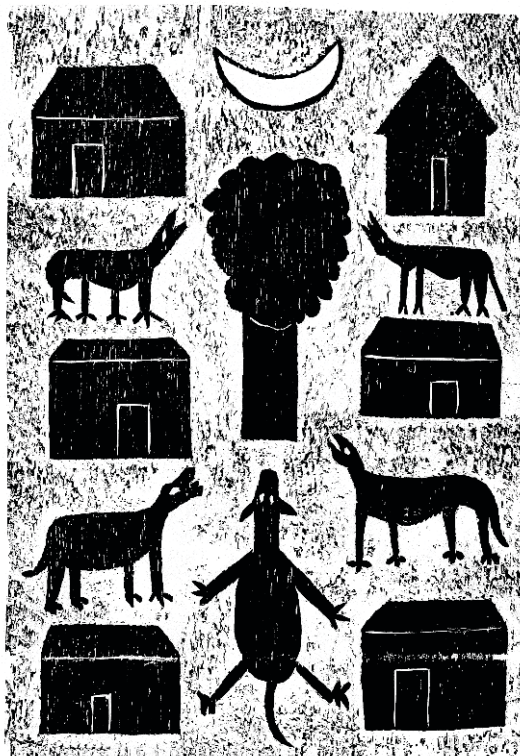


*Figura y paisaje,*  
1967,  
xilografía pintada,  
54,3 x 72,3 cm





S/T,  
1968,  
têmpera s/papel,  
45 x 35 cm



Barrio Quitupi o Quetupi,  
1963,  
xilografia,  
46,2 x 32 cm



S/T,  
1968,  
témpera s/papel,  
35 x 34 cm



Noche de luna,  
1965,  
xilografia,  
40 x 50 cm

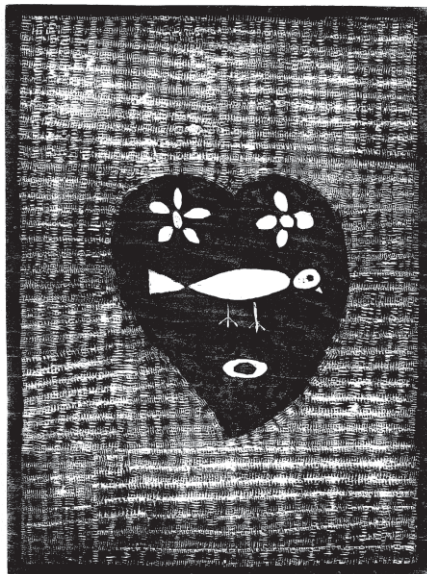


S/T,  
1968,  
témpera s/papel,  
35 x 35 cm

S/T,  
1965,  
birome a un color s/papel,  
19 x 17 cm



Un corazón,  
1965,  
xilografía,  
39,8 x 30 cm



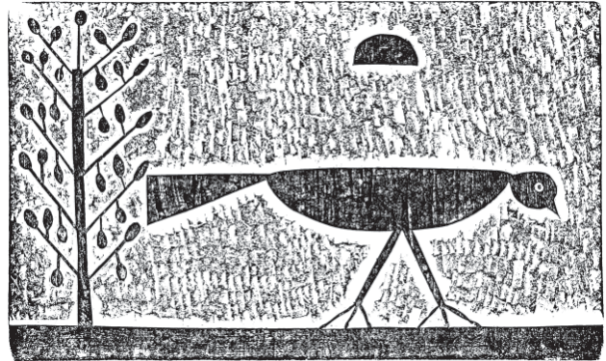




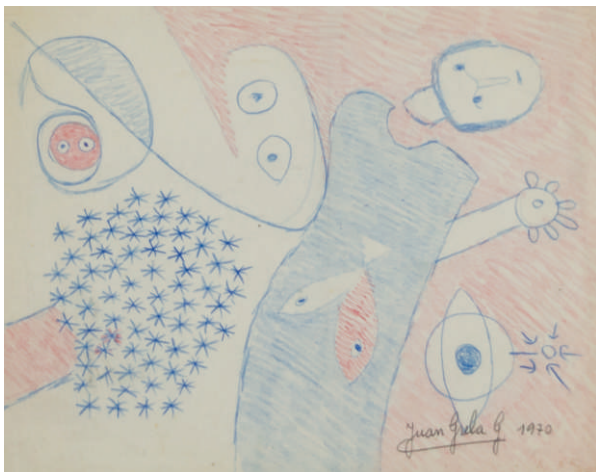
S/T,  
1965,  
birome a un color s/papel,  
16,5 x 19 cm



Príncipe,  
1964,  
xilografía,  
37,1 x 24,7 cm



Jilguero,  
1964,  
xilografía,  
21 x 34,9 cm



*En oustanus sur,*  
1970,  
lápiz de cera s/papel,  
20 x 30 cm

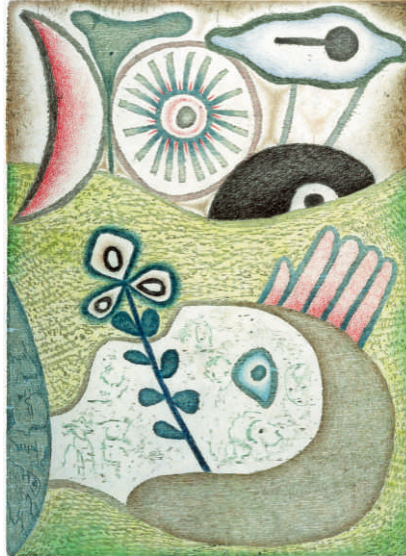


*S/T,*  
1970,  
lápiz de cera s/papel,  
18,5 x 15 cm



S/T,  
1970,  
lápiz de color s/papel,  
14 x 11 cm

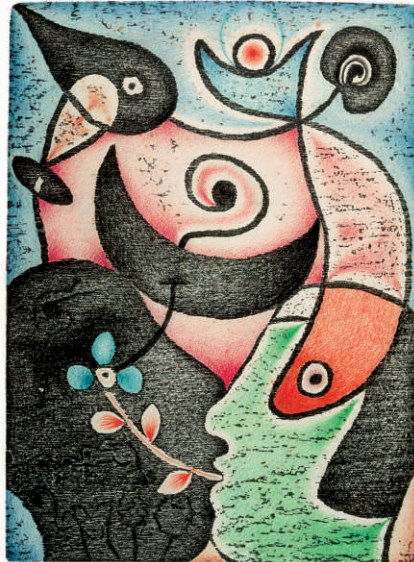




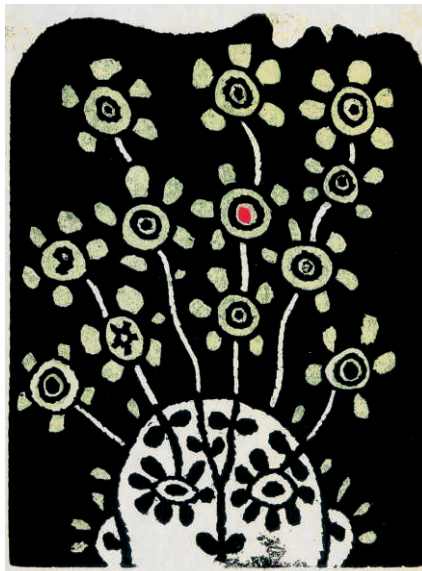
*El sueño de Cachú,*  
1971,  
xilografía color estampada y pintada,  
30,8 x 22,5 cm



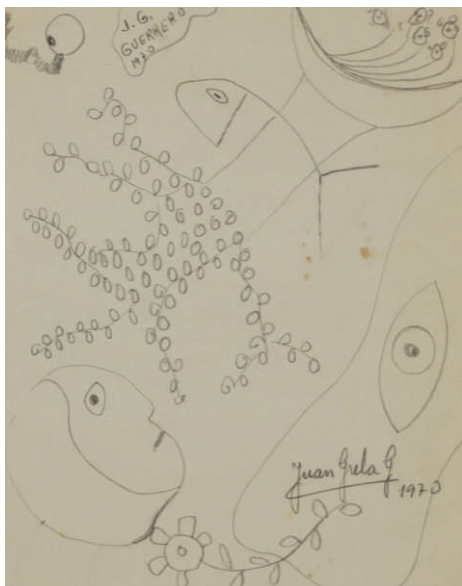
*Bajada la Torcaza,*  
1971,  
xilografía pintada,  
30,8 x 22,5 cm



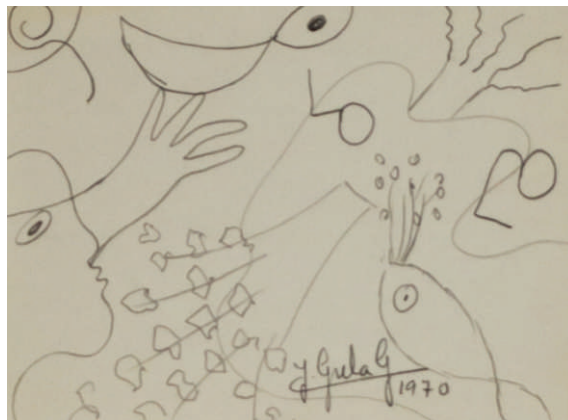
*El beso,*  
1971,  
xilografía pintada,  
30,8 x 22,5 cm



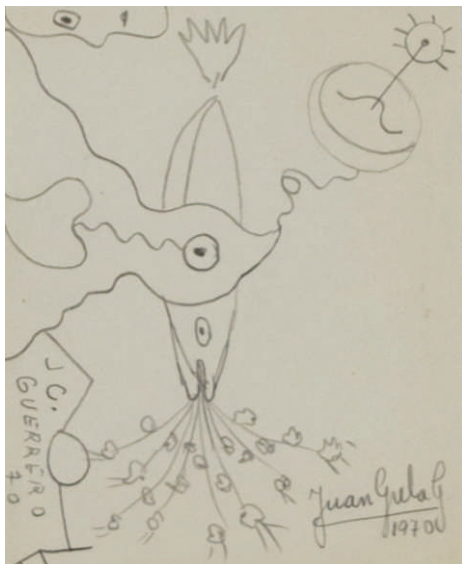
*Las siete flores,*  
1972,  
xilografía pintada,  
20,1 x 14,9 cm



S/T,  
1970,  
lápiz s/papel,  
23 x 18 cm



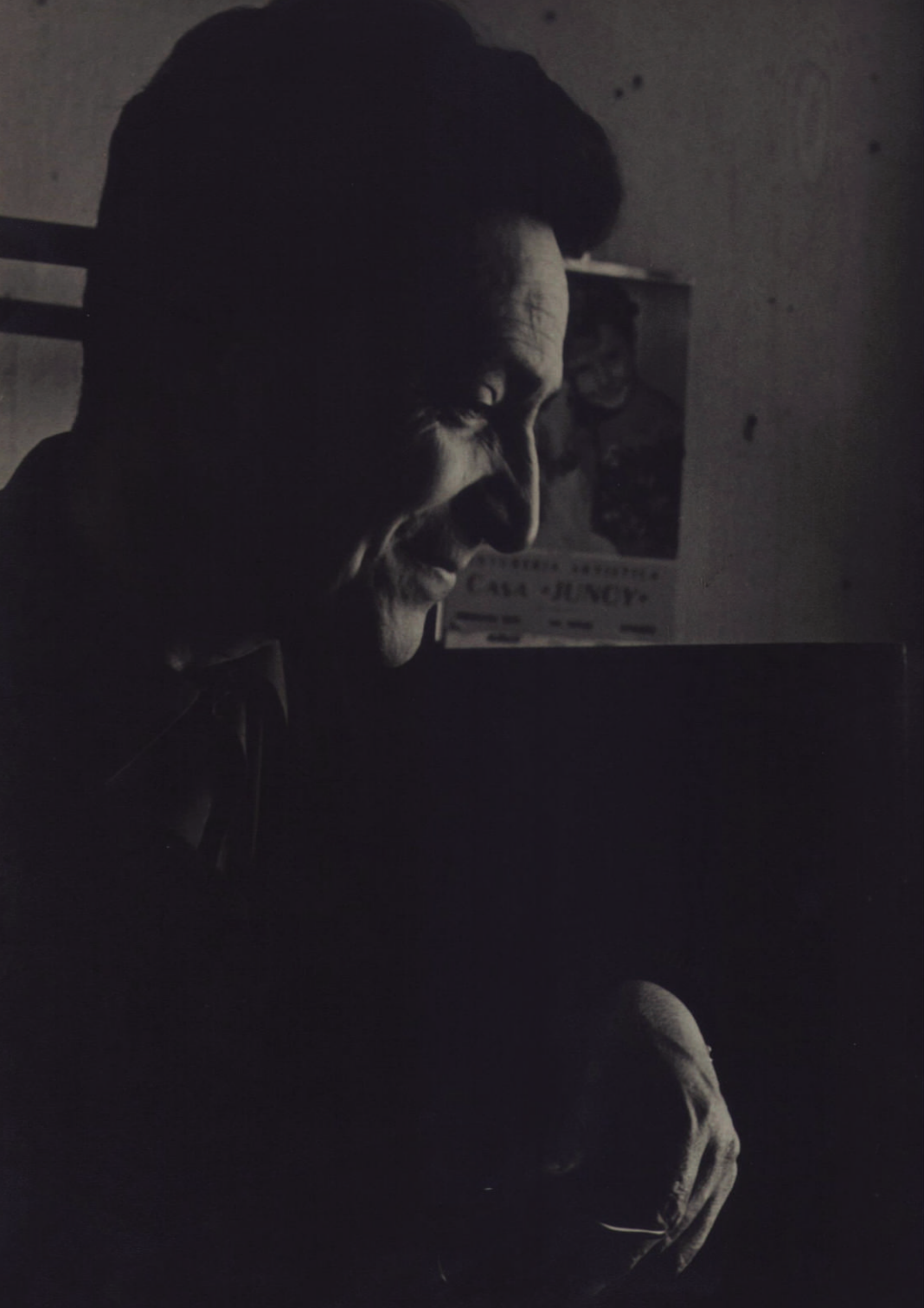
S/T,  
1970,  
lápiz s/papel,  
11 x 14,5 cm



S/T,  
1970,  
lápiz s/papel,  
14,5 x 11,5 cm



*Paisaje Chito,*  
1971,  
témpera,  
60 x 50 cm





## BIOGRAFÍA

**Juan Grela G.** nació en Tucumán en 1914 y a los diez años de edad, en 1924, se radicó en Rosario donde residió y desarrolló su carrera artística. Se formó en dibujo y pintura con Antonio Berni en la Escuela Taller de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos fundada en 1934 y, con posterioridad, abordó la técnica del grabado en madera y metal a partir del asesoramiento de José Planas Casas y de la lectura de los escritos de Gustavo Cochet, reconociendo a ambos como sus maestros en esta disciplina. Concluido el ciclo de la Mutualidad, integró otros significativos nucleamientos artísticos cuya labor se desplegó desde mediados de los años treinta hasta los albores de los setenta: Arte Nuevo de la Zona Norte, Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, Grupo Litoral, Asociación de Grabadores de Rosario y Centro del Grabado de Rosario. Ejerció la docencia especializada en dibujo, pintura y grabado, tanto en forma independiente, en su propio taller, como en instituciones públicas y privadas. Dedicó gran parte de su vida al estudio y la investigación artística y, en consecuencia, fue un asiduo disertante y autor de trabajos exegéticos como los dedicados al *Guernica* de Picasso, base de sus recordadas conferencias en la Facultad de Filosofía de Buenos Aires y en la Asociación Ver y Estimar. También expuso intensamente en forma individual y colectiva, así como en numerosos salones y premios obteniendo importantes reconocimientos. Su obra ha sido objeto de numerosos estudios críticos e históricos y motivo de libros y artículos en publicaciones especializadas. Se encuentra representado en importantes colecciones públicas y privadas del país. Murió en Rosario, en 1992.

ESTUDIOS Y CONCLUSIONES /  
BOCETOS Y OBRAS DE JUAN GRELA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD  
DE HUMANIDADES Y ARTES  
ESCUELA  
DE BELLAS ARTES



**ecu**  
espacio cultural  
universitario



Facultad de  
Humanidades  
y Artes\_UNR

70  
AÑOS

# Rosario =

Impreso en Argentina - Printed in Argentina



HyA ediciones,  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

